

УДК 008

И. Е. Фадеева

Эстетический код культуры: к постановке проблемы

В статье рассматривается проблема культурных кодов; вводится понятие эстетического кода культуры, характеризующего, по мысли автора статьи, современность. Радикальный когнитивно-семиотический поворот, выдвинувший принципиально новые эстетические модели и художественные паттерны, заявил о себе в отказе не только от попытки обозначения некоего общего, но и в невозможности применения традиционных интерпретационных практик. Смысл оказывается недоступен интерпретации, он постигается на экзистенциально-чувственном уровне, допуская лишь метафорические аналогии и поэтические или философские медитации.

Ключевые слова: эстетический код культуры, визуальная коммуникация, мета-код, семантика, провинциальная культура, визуальный поворот, лирическая медитация, философская медитация.

I. E. Fadeeva. Aesthetic Culture code: Statement of the Problem.

The author considers the problem of cultural codes; He introduces the concept of aesthetic culture code, characterizing, according to the author, the present. Radical cognitive-semiotic turn, has put forward a fundamentally new model of aesthetic and artistic patterns, declared itself in failure not only on attempts to refer to some general, but also the inability of traditional interpretive practices. The sense is not available interpretation, it is perceived in the existential-sensory level, allowing only a metaphorical analogy and poetic meditation.

Keywords: aesthetic culture code, visual communication, meta-code semantics, provincial culture, visual turn, lyrical meditation, philosophical meditation.

Понятие эстетического кода культуры является одним из тех теоретических конструкторов, которые, с одной стороны, вряд ли удивят своей новизной, представляясь понятными на некотором интуитив-

но-эмпирическом уровне, но, с другой стороны, явно требуют концептуального обоснования или, по крайней мере, терминологического прояснения. Одним из отправных моментов для нас является концепция семиосферы Ю. М. Лотмана, рассмотревшего культуру как сложную структурированную систему языков и кодов, находящихся в динамическом взаимодействии друг с другом. Нужно добавить однако, что концепция семиосферы должна быть дополнена понятием национального семиозиса уже не как системы (а любая система, помимо ее внутренней динамики обладает стабильностью, некоторым а-историзмом, позволяющим ей сохранять свою узнаваемость и устойчивость), но как *открытого* (используем здесь метафору У. Эко) *процесса* означивания индивидуального экзистенциального опыта и экзистенциальной рефлексии и — тем самым — культурогенеза как развернутого в непросчитываемое будущее смыслопорождения.

Вместе с тем современная гуманитарная мысль выработала своего рода альтернативу собственно семиотической теории культурных кодов, обратившись к языковой картине мира, представленной в формах национального языка. Идея, что именно с позиций культурно и национально обусловленной семантической вселенной языка легко проследить те архетипы и стереотипы сознания, те мифологемы и негласно принятые допущения, которые определяют языковую картину мира и, соответственно, внеязыковую прагматику, как бы задающую когнитивные модели, способы восприятия и отчасти поведение входящих в данную языковую общность индивидов и позволяющую поэтому говорить о «власти языка», дает, как казалось бы основание для конструирования универсально культурного кода. Однако при всей кажущейся прозрачности этот подход не только не обладает достаточной объяснительной силой, не учитывая реально многообразия картин мира и «когнитивного статуса» входящих в языковую общность людей (будучи ориентированным прежде всего на так называемую «наивную» картину мира, фольклорные тексты и разговорное, а чаще просторечное, словоупотребление), но и не исчерпывает многомерность той семиотической и семантической вселенной, в которой эти люди существуют и действуют.

Учитывая указанные факторы, обратим внимание на наличие иных культурных, помимо естественного языка и вторичных моде-

лирующих систем литературы, кодов, место которых в системе семиосферы/семиозиса должно быть уточнено. С одной стороны, это визуальный код культуры, который, как представляется, играет не меньшую роль, определяя не только особенности восприятия или поведения индивида, но и активно участвуя в процессах культурогенеза — или, точнее, в процессах порождения всего корпуса текстов культуры. Кроме того, отмечаемый сегодня визуальный или иконический поворот и культуры как таковой, и подходов к ее осмыслению, определяет визуальность и визуализацию как существенную составляющую культурных процессов и практик.

Второе понятие, связанное с понятием визуального кода, хотя и не сводимое к нему, — это понятие эстетического кода (включающего в себя, помимо визуальной составляющей, также и другие, не менее значимые — ритмы и интонации, мелодии и звуки и т. д.). При этом выскажем предположение — потребуемое в дальнейшем более детальной проработки — о том, что эстетический код культуры является мета-кодом (метаязыком) культуры, пропитывая и определяя собой всю кодово-языковую иерархию, но в то же время, именно в силу своего метасемиотического характера, не имеет артикулированных семиотических единиц, оперируя — в ситуации теоретической рефлексии — набором абстрагированных из чувственного опыта человека понятий и категорий. Именно несводимость форм чувственности к вербально артикулированным семиотическим единицам (например, к знакам вербального языка) заставляет артикулировать их в формах абстракций и допущений, далеких от чувственности.

В данном случае для нас важно наметить возможность осмысления и теоретического обоснования именно визуального эстетического кода не только и не столько в его национально закрепленной и легитимированной некоей «народной» традицией в устойчиво-стереотипизированной форме («красной девицы» или фольклорной семантики цвета), а в его культурно-исторической динамике — изменчивости, заданной не только общими процессами развития и инновационного изменения культуры, но и креативно-творческими усилиями индивидуального сознания, трансцендирующего свой единичный экзистенциальный опыт (в том числе и опыт переживания интериоризируемых текстов культуры с их аксиологическим и

семантическим потенциалом) во все многообразие культурных и художественных практик и в процессе бесконечного семиозиса преодолевающего ограниченность индивидуального конечного существования.

Несводимость единичного экзистенциального опыта к неминуемым абстракциям языка (преодолеваемым, добавим, посредством поэзии и поэтик) определяет необходимость иных форм репрезентации этого опыта — в частности, посредством визуального. По словам Умберто Эко, «Он [язык — И. Ф.] кажется совершенно адекватным объекту, который нарекает себя при его посредстве, пока он абстрактно говорит о субстанции, ее атрибутах и модусах. Но он же оказывается беспомощным, гипотетичным, незавершенным, зависимым от случайности, когда приходится иметь дело ... с именами вещей, сущих в мире...» [6].

Именно в этом смысле визуальное создает иллюзию уникального и единичного — притом, добавим, что современная культура всячески подчеркивает это, например, придавая все большее значение практикам визуальной антропологии или эксплуатируя экзистенциально-эстетические интенции различного рода Non-fiction или Ready-made. В несколько обобщенном виде можно повторить вслед за Х. У. Гумбрехтом, что культура в очередной раз совершает поворот — от культуры значения к культуре присутствия [2]. Культура присутствия, по мысли Гумбрехта, как бы открывает значимость созерцания как такового, идя вслед за экзистенциальной герменевтикой присутствия М. Хайдеггера и открывая экзистенциальную и бытийную значимость вещественно-телесного мира, то есть того континуума, который в нашем сознании структурирован и сконструирован языком.

В данном случае полезным является использовать понятие динамического объекта Ч. С. Пирса, о котором говорит У. Эко, рассмотрев его с позиций и в контексте семиозиса. Динамический объект — это побуждение к семиозису: означиванию, а значит — абстрагированию от его свойств как таковых. В нашем случае дело заключается в том, что именно визуальное, являясь *как бы* репрезентантом себя, дает возможность видеть динамический объект в его *как бы* досемиотической сущности. Говоря о Пирсе У. Эко замечает: «У нас мало имен и определений для бесконечного многобрачия вещей. Поэтому

обращение к общему — не сила мысли, а бедность речи», и «едва вступив во вселенную сущностей, мы оказываемся во власти определений, то есть во вселенной определяющего языка [6]. «Далеко не все коммуникативные феномены, — говорит У. Эко — можно объяснить с помощью лингвистических категорий» [5, с. 151].

Проблемное поле, задаваемое указанной темой, заключается в выявлении тех глобальных когнитивно-антропологических и семиотико-антропологических изменений, которые происходят в современной культуре, а значит, и в отслеживании актуальных тенденций социокультурной динамики в целом.

Европейский эстетический код, основанный на восходящих к античности паттернах «общего» как эманациях Мирового Ума и идеи Блага — в культуре средневековья заостряет именно эту, «ноологическую» природу: поиски соответствий и аналогий, тотальный аллегоризм делают собственно чувственное восприятие зависимым от интеллекта, притом, что «символическое значение присваивается на основе определенного соответствия, схематичной аналогии, сущностного отношения», говорит У. Эко [7, с. 76]. При этом и символ не является в восприятии средневекового человека «озарением, экстазом, внезапным, молниеносным усмотрением сути ... это способ приблизиться к божественному, но не богоявление и не откровение истины» [7, с. 82].

Эстетический поворот от эпохи Возрождения не отменил «метафизического символизма» и чувственной прелести интеллектуальной игры, но изменил сам статус чувственного, обретающего гармонию с умопостигаемым миром идей и платонически понимаемых эйдосов. Однако, при изменении гармонического — или, напротив, драматического — характера взаимодействия чувственного и интеллигибельного, собственно чувственная составляющая сохраняла свою «иконологическую» стабильность, задавая определенные модели — «паттерны», «гештальты» чувственного восприятия: тотальная «герменевтика подозрения» обыденного восприятия продолжала довлеть над чувственной непосредственностью именно символически — не аллегорически или метафизически — постигаемых визуальных форм. Таким образом, можно говорить, на наш взгляд, о внутреннем драматизме формируемого эстетического кода, стремящегося обрести постоянно колеблюмую гармонию чувственного

и интеллигибельного. Сегодня эта ситуация в наиболее общих своих проявлениях остается неизменной, правда, сопровождаясь радикально иными процессами, тенденциями и практиками. Искусство в сложившихся жанрово-видовых формах (то искусство, «конец» которого, согласно концепции А. Данто, мы наблюдаем сегодня) удерживает все более и более подвергаемую эрозии связь чувственного и идеального, и «пока, — как пишет Г.-Г. Гадамер, — произведению искусства удастся примирить конечное и бесконечное, оно остается залогом высшей истины, которую, в конечном счете, должна сформулировать философия» [1, с. 107].

XX и в еще большей мере XXI век ситуацию не изменили — они ее заострили: паттерны «общего» предстают сегодня в виде клишированных стандартов красоты, реализуемых посредством «глянцевого» гламура и рекламы, единичный экзистенциальный опыт — в формах, часто эпатирующих классически ориентированное восприятие, но не сформировавших до сих пор устойчивой системы семантических соответствий и предоставляющих возможности самых разнообразных интерпретаций или философских спекуляций. Что же касается «гламурной» составляющей, то можно, на наш взгляд, говорить, помимо ее структурного соответствия устойчивым моделями восприятия, укорененным в культурной памяти и исторической традиции европейской части человечества, и о существенном изменении визуальных форм, задающих новые паттерны и гештальты восприятия и, соответственно, определяющих параметры визуальной креативности, а также и о внутреннем разрушении когда-то устойчивой когнитивно-семиотической вселенной. «Общее» предстает здесь именно в виде визуально (в целом — чувственно) воспринимаемого, но не в его интеллигибельно постигаемой семантике. Можно сказать, что область «общего» сместилась из сферы интеллектуального в чувственное, не утратив, однако, своей природы быть общим и как бы представлять это общее. Не объясняемые более ничем (ни сферой трансцендентного, ни мерцающим вдали коммунистическим или иным идеалом) социальные стандарты порождают устойчивые формы, которые, в свою очередь, обретают статус своего рода фреймов, рамок, в которые свертывается чувственный и экзистенциальный опыт индивида, программируя и направляя этот опыт. В этом смысле массовая музыкальная культура (в ее «попсо-

вом» варианте) представляет и иллюстрацию, и контраст визуальным моделям. Предельная упрощенность ритмико-мелодических структур не сопровождается их так сказать «гламуризацией», апеллируя к неким обобщенным формам психофизиологических реакций и простейших эмоциональных состояний. Напротив, различные виды еще не ставших классическими, но постепенно обретающих «классичность» (как обрел ее, к примеру, джаз) жанров — обращаясь к экзистенциальному опыту отдельного индивида, совершенно отчетливо демонстрируют тенденцию отказа от «общего». Наиболее показательным в этом плане, на наш взгляд, рэп.

Особенно остро ситуация кристаллизации визуальных форм в устойчивые кодовые образования заявляет о себе в рамках культурных индустрий, уже самой своей природой предназначенных для эксплуатации стереотипов массового сознания и по принципу бумеранга их усиливающих. «Высокая» мода и реклама, мыльная опера и дамский роман, визуализация норм красоты в облике телеведущих и массовое производство предметов потребления и одежды, стандарты потребления и, соответственно, повседневных практик — все это формирует не поддающийся артикуляции, но узнаваемый визуальный код, одним из базовых оснований которого является именно эстетическая составляющая. Эстетизация повседневных практик, основанная на непосредственном переживании чувственного воспринимаемого, на самом деле становится их стандартизацией, поскольку само чувственное восприятие погружено в никем не управляемую, но тем не менее вполне монотонную и монохромную стихию заранее известных форм, не имеющих внятного смысла, но создающего иллюзию его наличия. Иллюзию, если не считать смыслом понятные социально и материально озабоченному сознанию ценности успешности или сексуальности. На самом деле за этим стоит не что иное, как абсолютизация внеиндивидуального и внеличностного опыта единения с условным мифологизированным «мы», демонстрируя еще раз устойчивость культурных архетипов.

Следует отметить, что такого рода зависимости и связи представляют модификацию одной из известных культурных универсалий: определяемость восприятия предшествующими данными чувственного опыта, формирующего в конечном счете механизмы апперцепции, теоретически была обоснована многими исследователя-

ми-искусствоведами, найдя свое воплощение, например, в понятии «художественной воли» А. Ригля или в опыте создания истории искусства «без имен» Г. Вельфлина, как и в теоретических изысканиях русских формалистов начала XX века. В отличие от того художественного материала, который служил основанием для указанных подходов и теорий, однако, современность замкнула устойчивые визуальные (в целом чувственные) формы в узком круге устойчивых форм, не связанных ни с динамикой восприятия, ни с какой-либо совокупностью социально значимых ценностей или идеологий.

Вся эта система сложных когнитивных, семиотических, культурно-антропологических изменений вместе с тем сопровождается сегодня собственно изменениями визуального облика окружающего нас мира. Собственно, такого рода изменения наблюдались на разных этапах развития культуры — достаточно вспомнить весьма ощутимый поворот от классически регулярной красоты парков и садов XVIII века к поэтизации образов девственной природы с ее свободной красотой и неуправляемыми стихиями. Можно вспомнить и о тех регулярных «поворотах», которые совершались и совершаются в области моды, меняющей облик человека и подчиняющих его восприятие новым канонам и пропорциям. Наша задача, однако, не состоит в отслеживании всего многообразия визуальных кодов — сама открытость их ряда не позволят определить все возможные семантические, смысловые, собственно чувственно-формальные особенности, составляющие в совокупности узнаваемый эстетический код культуры. Отметим, однако, что такого рода задачи ставились в истории теории мыслителями, стоявшими на разных философских и мировоззренческих позициях, но воспроизводящими те научные тренды, которые стали одной из задач социально-гуманитарного знания в XX столетии. Назовем среди этих теоретиков имя П. А. Сорокина, определившего интегрализм в качестве важнейшего методологического принципа нового этапа («интегрального») в социально-культурной динамике суперсистем — культур и цивилизаций, а также почву, на которой собственно и произрастают различные формы культуры, — базовые ценности (чувственные или идеациональные). Второй автор, имя которого следует назвать в связи с указанной проблематикой, — это незаслуженно забытый, но постепенно реанимируемый к актуальным исследовательским практикам И. И. Иоффе,

концепция которого предполагала интердисциплинарность в качестве основного методологического подхода, направленного на «горизонтальное» изучение различных видов искусства в их взаимодействии и обусловленности некими общими (социальными, по мысли Иоффе) факторами. Стиль эпохи (стиль как мыслеформа) охватывает все виды и жанры искусства, хотя выявление его основных параметров оказывается чрезвычайно осложненным самой открытостью системы художественных форм и практик. Превалирующие мыслеформы искусства пропитывают все существо художественных практик, и особенно отчетливо это видится при наличии определенной исторической и культурной дистанции: эпоха же, увиденная «лицом к лицу», напротив, поражает своим чувственным, стилевым, аксиологическим, социальным и когнитивным разнообразием. Но вместе с тем и в рамках близкой нам современности прослеживаются ритмы и тона, позволяющие если не теоретически определить, то интуитивно зафиксировать глубинный код, порождающий все это многообразие цветов и оттенков.

С этой точки зрения представляются особенно показательными художественные практики провинциальной культуры: обладая определенной мерой вторичности, они, тем не менее, а может быть и благодаря этому обстоятельству, воспроизводят паттерны всеобщего в их наиболее чистом — «рафинированном» — виде. К тому же — и это представляется еще более важным — провинциальное искусство, особенно, если речь идет о провинциальном искусстве досоветского периода и отчасти периода первой половины XX века, обладает определенной мерой замкнутости, закрытости системы, большей традиционалистской инерцией, что определяет устойчивость форм и художественных интенций, образуя часто легко читаемые визуальные паттерны и своего рода формально-смысловые кластеры.

С этой точки зрения региональное искусство Республики Коми предоставляет весьма показательный материал для исследования. Одним из оснований для такого утверждения является то обстоятельство, что в дореволюционное время в Коми не существовало собственного профессионального изобразительного искусства — постепенно складывались школы иконописного мастерства, преимущественно на основании традиций, завезенных из сопредельных регионов, архитектурная же традиция была достаточно жестко фик-

сирована типовыми проектами, централизованно распространявшимися Академией Художеств и насаждавшими своего рода провинциальный вариант русско-византийского стиля. Советская модернизация напрямую затронула художественную жизнь региона, сначала — при посредстве энтузиастов-художников (например, Холопова) встроившая изобразительное искусство в стиливые и идеологические рамки «высокого» русского модерна, а затем — начиная с 30—40-х годов — подчинив советской идеологеме социалистического реализма и развития традиций передвижничества. И только хрущевская оттепель принесла ощутимые изменения в визуальные практики и эстетические коды провинциальной культуры Коми Севера. Причем эти коды — при всей талантливости художников, работавших в Республике и проникнутых красотой и своеобразием этого «сурового» края (в данном случае штамп уместен, поскольку точно фиксирует изначальную установку восприятия и соответственно, творчества) — оказались четко подчиненными штампам советской романтики — освоения Севера, героического труда, дикой северной природы и т. д. Само восприятие природы или «человека труда» оказалось в плену заданного идеологией эстетического кода. На этом фоне открытие этнической красоты уходящей в прошлое деревни было своего рода прорывом в новые эстетические горизонты, однако совершенно отчетливо оказалось вписанным в эстетико-стилевые и идеологические рамки так называемой «деревенской прозы» и «тихой поэзии» 60-х годов.

С точки зрения проблематики данной статьи значимым представляет выделение Ю. М. Лотманом универсальных (характеризующих определенные этапы развития) кодов культуры — это семантический, синтаксический, асемантический, асинтаксический коды (см. [3, с. 402 и далее]), в основании которых лежит превалирующий на том или ином этапе способ когнитивно-семиотического конструирования (моделирования) мира. В основе семантического кода лежит представление о знаковости всех вещей и явлений мира, представленных взору человека — семантический код — это мета-код средневековой культуры и сознания средневекового человека, который, и по словам У. Эко, живет в плену символов и аллегорий. Средневековый человек живет в мире единичных вещей, за каждой из которых стоит высший, интеллектуально угадываемый смысл. Синтаксический код

нацелен на общее, вещи предстают как часть некой системы: «... если ценным, возвышающим считается принадлежность к большинству, если значение индивида от этого возрастает — мы имеем дело с синтаксической системой, в противоположном случае — семантической» (так, «для Ломоносова величие будет неизменно сливаться с обширностью географического пространства» [3, с. 413]).

К сожалению, концепция типологии культурных кодов Ю. М. Лотмана осталась незавершенной, причем Лотман рассматривает эту типологию, не касаясь культуры XX века, хотя именно в ней, по нашему мнению, находится и ключ к разгадке семиотики не только прошлого, но и нынешнего — XXI столетия. На наш взгляд, код современной нам культуры обладает отчетливо выраженным эстетическим характером, не только соединяя семантические (символично-аллегорические смыслы единичного) и синтаксические модели, асемантические и асинтаксические формы, но и обретая новое качество: эстетизации бессмысленного и внесистемного единичного. Причем в соответствии с логикой предшествующих культурных кодов советская, например, культура середины XX века соединяла в себе поэтизацию гибели, свойственную культурам семантического типа [3, с. 414], так и апофеоз побед и триумфов [там же]. При этом провинциальное искусство как бы утрирует эти культурные универсалии — дикая, грозящая гибелью природа Севера сопровождается в картинах художников образами триумфа человека, его победы над природой. «Обширность географического пространства» отсылает нас к когнитивно-семиотическим моделям эпохи классицизма, причудливо соединяясь, однако, с пониманием человека как части некого целого — народа.

В плане изучения визуальной семиотики определенный интерес представляет тот очевидный поворот, который претерпевает провинциальное искусство Коми Севера в постсоветский период — начиная с 90-х годов и на протяжении «нулевых» в нем постепенно нарастает тенденция ухода от гиперсемиотичности семантического типа и в то же время от доминирования синтактики (целого над частью), постулируемой идеологией строителей коммунизма и тоталитарным режимом в целом. Превалирование эстетического — чувственного переживания над возможностью семантических интерпретаций или над возведением чувственного опыта к неким общим

ценностям и абстрактным идеалам приводит к очевидной эстетизации окружающего мира, человека, природы. Переживание красоты как таковой без попытки ответить на школьный вопрос «что это значит» демонстрирует резкую смену культурного кода — эстетический код сменяет варианты семиотических, не отменяя семиотики, но радикально ее трансформируя. Визуальное, «значение» которого заключается в самом чувственном его восприятии, не предполагает вербально артикулируемой интерпретации, допуская лишь как бы параллельно движущийся поток поэтических ассоциаций и метафор, не исчерпывая «плана содержания» и не придавая визуальному статусу интеллигибельного — но поток, вовсе не являющийся обязательным для понимания. Художественное произведение (творение), используя мысль М. Хайдеггера, — это «стояние в себе самом», «... художественное творение ничего не подразумевает, оно не указывает на какое-то значение, *подобно знаку*, оно воздвигает само себя в своем бытии, принуждая созерцателя пребывать при нем», — пишет Г. Г. Гадамер, комментируя Хайдеггера (выделено мной — И. Ф.) [1, с. 109]. Примером сказанному может служить известная философская медитация М. Хайдеггера по поду крестьянских башмаков и, соответственно, картины В. Ван Гога. Художественное творение как бы является собой вещь: «только через посредством творения и только в творении дельность изделия выявилась, и выявилась особо, как таковая» [4]. «На картине Ван Гога, — говорит Хайдеггер, — совершается истина» [4]. Причем истина не является тем, что в результате интерпретирующей деятельности индивидуального сознания открывается за формами, цветами и красками (понимаемыми как знаки — иконические или иные), истина — это «несокрытость», «это не значит, что нечто наличествующее верно срисовано, но ... сущее в целом, мир и земля в их противоборствовании, оказывается в несокрытости» [4]. «В творении творится сама истина, — пишет Хайдеггер, — следовательно, не только вообще что-то истинное. Картина, являющая крестьянские башмаки, стихотворение, являющее в слове римский фонтан, — они не только изъясняют (если они что-то изъясняют), что есть такое-то сущее по отдельности, но они дают совершиться несокрытости как таковой — в отношении к сущему в целом. Чем с большей простотой и существенностью расходится в своей сущности изделие — башмаки, чем чище и неприкрашеннее расходится в своей

сущности фонтан, с тем большей непосредственностью и привлекательностью становится все сущее, множа свою бытийственность. А тогда просветляется сокрывающееся бытие. Такая светлота встраивает свое сияние вовнутрь творения. Сияние, встроенное вовнутрь творения, есть прекрасное. Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость» [4].

Подводя предварительные итоги можно сказать, что параллельный смысл, создаваемый философской или лирической медитацией, отделен от динамического (эстетического) объекта вполне уловимой дистанцией, образуя семантический зазор и допуская многообразие индивидуальных чувствований-восприятий. В результате код обретает размытый характер, кодифицированность допускает больший компонент свободы по сравнению с более или менее структурно и функционально регламентированными языками культуры. Смысл постигается на некоем экзистенциально-эстетическом уровне, изменяя сам статус эстетического и возвращая ему роль не переводимого в слова собственно чувственного. Исторически изменяющиеся формы чувственности делают эстетический код культуры доминирующим в пространстве современности.

* * *

1. Гадамер Г.-Г. Введение к работе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 99—115.

2. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: НЛО, 2006.

3. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи. Исследования. Заметки. СПб.: «Искусство — СПб», 2000.

4. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Heidegg/Ist_index.php

5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2006

6. Эко У. Кант и утконос. Эссе о бытии. URL: <http://humanitarius.com/static/eco-sein.html>

7. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003.